

государство; вместо «общепролетарского дома» — «избушка-тюрьма», опутанная колючей проволокой, по которой пущен электрический ток.

*Бальбуров Э. А.* Мотив и канон // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998.

*Васильев В. В.* Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М., 1990.

*Вьюгин В. Ю.* Андрей Платонов: поэтика загадки: (Очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004.

*Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994.

*Геллер М. Я.* Андрей Платонов в поисках счастья. М., 1999.

*Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926—1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1.

*Любушкина М.* Платонов-сюрреалист («14 Красных Избушек») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995.

*Платонов А. П.* Ноев ковчег: Пьесы. М., 2006.

*Путилов Б. Н.* Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. СПб., 1992.

*Рогова Е. Е.* Художественный мир А. Платонова в 1930-е годы: духовно-нравственное состояние общества и искания писателя: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2004.

*Роженцева Е. А.* Преодоление «кризиса гуманизма» («Король на площади» А. Блока и «14 Красных Избушек» А. Платонова) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. М., 2004.

*Силантьев И. В.* Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001.

*Стеллеман Е.* Драматическое творчество А. Платонова: Обзор и предварительные замечания // Russian literature. Amsterdam, 1999.

*Хализев В. Е.* Платонов-мыслитель в контексте современной ему философии: (О «Записных книжках» писателя) // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 3. Москва; Тверь, 2001.

*Яблоков Е. А.* Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других. М., 2005.

*Статья поступила в редакцию 23.05.07.*

**М. А. Гурьянова**

## **ФЕНОМЕН «ДОПИСЫВАНИЯ» В ПРОЗЕ АНДРЕЯ БИТОВА**

На примере ранней повести «Такое трудное детство» раскрывается феномен «дописывания» в прозе А. Г. Битова, имеющий психологические и социально-исторические причины возникновения и ставший литературным приемом писателя.

Битов — значимое для русской литературы имя. Активно участвующий в культурной жизни современной России, до сих пор публикующий свои новые книги, писатель считается классиком литературы XX в., согласно многочисленным отзывам о нем критиков и коллег [см.: Аннинский, 1989; Берг, 2000; Бондаренко, 2001; Бочаров, 1996; Иванова, 1988; Черняк, 2004; и др.].

Сопоставив некоторые произведения писателя, мы выявили следующую закономерность: наряду с уже опубликованным текстом нередко обнаруживается еще один («неофициальный» дубль), похожий, но не тождественный: он либо имеет другую концовку или описывает жизнь тех же героев, но застигнутых автором словно бы после «тех» событий. Самая известная пара «близнецов» — романы «Пушкинский дом» (1979)<sup>1</sup> и «Молодой Одоевцев, герой романа» (1964, 1970), но есть и другие примеры<sup>2</sup>.

Н. Иванова, посвятившая творчеству А. Битова не одну статью, приводит мнения других критиков, разочарованных выходом трилогии «Оглашенные», куда наряду с давно известными произведениями «Птицы, или Новые сведения о человеке» и «Человек в пейзаже» вошел новый роман «Ожидание обезьян»: «“Обезьяны” были прочтены моими уважаемыми коллегами как результат попытки Битова-1993 перевоплотиться в Битова-197... если не 196... Эволюция привела к самоповтору и деградации... Договаривание привело к проговариванию, к невыносимой тяжести автоэпигонского бытия» [Иванова, 1994, 184]. Зачем успешному писателю дискредитировать себя столь непопулярным приемом? Что побудило Битова заниматься до- и переписыванием своих текстов?

Причин может быть несколько: как внешнего, так и внутреннего свойства. Самая очевидная, лежащая на поверхности, — существование в советской литературе цензурных ограничений. Рождение своей темы у А. Битова происходило в условиях, когда свобода творчества понималась отнюдь не как самовыражение личности. Выросшие под знаком «оттепели» молодые прозаики быстро попали в эпоху «застоя», поэтому за право печатать «свое», а не ожидаемое приходилось бороться. Вот свидетельство Битова о времени и о себе: «К концу 1960-х, когда уже удалось что-то путем напечатать, я гордился тем, что я напечатал. Именно тем, что сумел напечатать. А не тем, что написал. И это — русская национальная забава: борьба (в союзе с благожелательным редактором) за каждую букву своего исходного текста, за максимально аутентичное состояние авторства» [Битов, 2003].

Иными словами, для того чтобы иметь возможность публично высказаться о набравшем, начинающим талантливым авторам приходилось идти на разные хитрости. Одним — Ю. Казакову, В. Аксенову, А. Битову — это удавалось лучше, чем другим — С. Довлатову или И. Бродскому. Так, прекрасно понимая, что роман «Пушкинский дом» ни при каких условиях в СССР напечатан быть не может, Битов, чтобы не возвращать гонорар, в 1976 г. выпускает сборник «Семь путешествий», по-новому назвав,

<sup>1</sup> Здесь и далее в скобках приводятся даты, которые ставил сам автор в конце произведений.

<sup>2</sup> Менее известны рассказы «Пятница, вечер» в публикации 1990 и 2006 гг.; «Пятый угол» в составе повести-псевдорепортажа «Колесо» (1969—1970) и под другим названием «Разводы» в составе сборника «Полуписьменные сочинения» (М., 2006); рассказ «Иностранный язык» (1959), сначала опубликованный в альманахе «Молодой Ленинград» в 1960 г., а затем в сборнике «Большой шар» в 1963 г.; повесть «Такое долгое детство» (1959—1961) и роман «Он — это я» в составе сборника «Записки новичка» (М., 1997); произведение со знаковым названием «Дачная местность. Дубль» (впервые опубликовано в 1990 г.), включившее в себя допущенную к печати «Жизнь в ветреную погоду» (1963) и по цензурным соображениям к печати даже не предлагавшиеся «Записки из-за угла. Дневник единокорца» (1967). Полюбившаяся критикам повесть-путешествие «Уроки Армении» (1967—1969) во второй публикации, спустя четыре года, обогатилась главой «После уроков», затем «Воспоминанием об Агарцине», которое, в свою очередь, было включено в книгу «Выбор натуры: Три грузина». Сама же книга «Выбор натуры» (1970—1973, 1980—1983) тоже увеличилась за счет новых разножанровых частей: эссе «Рассеянный свет», «Феномен нормы», рассказов «Последний медведь», «Похороны доктора» (1970—1971) и стихотворения «Пейзаж» (1982).

расположив и дописав то, что уже имелось. Как отмечает исследователь С. Савицкий, это была одна из обычных уловок в советской издательской практике — «выпустить вместо незавершенного текста новое издание уже опубликованных произведений» [Савицкий, 2002, 68].

В творческой мастерской Битова эта формальная уловка превратилась в содержательный прием. Советские литературоведы еще в 1970-х гг. почти что с негодованием констатировали «зацикленность» Андрея Битова на одних и тех же темах. В «Комментариях» к своему несостоявшемуся трехтомнику Битов приводит отзыв одного редактора (запись датирована 13 января 1970 г.) по поводу третьей главы будущего романа «Улетающий Монахов» («итоговый» его вариант в 1992 г. удостоится Государственной премии Российской Федерации): «Неужели Битов стал перепевать самого себя?! Тут нет открытия психологической глубины, а есть повторность и топтание на одном месте...» [Битов, 1991, 570]. Критик Гусев в своей оценке сборника Битова 1972 г. «Семь путешествий» отметил, что, включив повести «Одна страна» и «Такое долгое детство» в эту книгу, автор неоправданно дублировал себя. Однако со временем Битов доказал читателям и критикам, что между «дописыванием» и «исчерпанностью»<sup>3</sup> писателя огромная разница.

Битов в начале 1960-х гг. без труда привлек внимание современников и критиков. «В форме напряженной и даже сверхнапряженной психограммы» [Аксенов, 1969, 85] он выразил переживания людей своего поколения, шагнув дальше и выйдя в сферу общечеловеческого. Вот свидетельство Л. Аннинского по поводу прочтения ранней повести Битова «Одна страна»: «...Даже на ярчайшем фоне “молодой прозы” того времени Битов выделился мгновенно. Чем? Вроде как все: типичный романтик невоевавшего поколения, с мечтами, с обидами, с иронией... Но — что-то странное во взгляде на реальность, какая-то необычность зрения» [Аннинский, 1989, 130]. И. Роднянская — «современница битовского литературного пути» — вспоминает свои впечатления от его ранней прозы: «...Каким странным, каким именно что незнакомым показалось изображение. Сергей Чудаков... ровесник молодого автора, помог мне тогда понять, в чем тут дело: Битов... не советский писатель, он не пишет обстоятельств, общественной принадлежности, среды, он берет существования как таковые» [Битов, 2000, 8].

Битов показался необычен и читателям старшего поколения. По замечанию Е. Кумпан (сокурсница Битова, поэтесса), Б. О. Костелянец — один из неофициальных литературных патриархов тех лет — в 1969 г. поделился с ней следующим открытием: «Я вчера читал Битова, утром я принес его из “Лавки” и сел читать. К вечеру кончил, перевернул снова первую страницу... и ночью перечитал еще раз» [История..., 2000, 34].

Очевидно, что произведения Битова, написанные в 1960–1970-е гг., тасуемые и дописываемые автором, уже тогда оказались способны создать то «напряжение между смыслом и формой», породить ту самую «многозначность и многозначность интерпретаций» [Компаньон, 2001, 267], которые называют приметами классических текстов. Битов достаточно быстро нашел своего героя, любимый сюжет, обратился к разным жанрам, не войдя в кардинальное противоречие с литературной конъюнктурой.

---

<sup>3</sup> Ср. термин *дописывание*, применяемый В. Трифоновым в отношении собственных повторяющихся сюжетов [см.: Трифонов, 1987, 526]. Так же значимы и самоповторы В. Шаламова в «Колымских рассказах», и С. Довлатова в «Соло на ундервуде», постоянное возвращение к теме детства в творчестве В. Катаева. Ср. наблюдение Н. Ивановой по поводу книги Ф. Искандера «Человек и его окрестности»: «договаривание Искандером всего предыдущего Искандера» [Иванова, 1994, 181].

В монографии, посвященной исследованию русской советской литературы как властного механизма, влияющего на формирование личности читателя, М. Берг отмечает: «...Битовский текст перманентно прочитывается в стилистике наиболее авторитетных интерпретаций: в 1960-е и 1970-е — как текст реалистический, в конце 1970-х и в 1980-е — как антисоветский, в 1990-е — как постмодернистский» [Берг, 2000, 147—148]. По мнению того же критика, секрет популярности Битова в 1960—1990-х гг. коренится в неудовлетворенной потребности нашего общества, по крайней мере читающей его части, в норме и хорошем вкусе.

Итак, А. Битов, по признанию критиков (большинство из которых — его ровесники), уловил и точно описал те ситуации и «существования», которые были актуальны для «оттепленного» и «постоттепленного» времени. Он сказал нечто новое о современнике, очертил круг своих пристрастий и... замкнулся в нем. Со временем наиболее тонкие критики приблизились к пониманию значимости феномена «дописывания» (да и в ценности битовского наследия не приходилось сомневаться): в середине 1990-х гг. С. Бочаров, комментируя склонность писателя к повторам, с легкой иронией называет его «великим комбинатором собственных текстов» [Бочаров, 1996, 211]. И. Роднянская так пишет о самоповторах Битова: «...Разве не в его лукавых правилах и прежде было подвешивать к давней удавшейся вещице гирлянду новых?» [Роднянская, 1994, 223]. Н. Иванова называет его поэтику «грозеобразной», а творческий принцип 90-х «договариванием» [см.: Иванова, 1994, 182].

Переписывание собственных текстов становится сущностно значимым для писателя приемом обработки жизненного материала. К такому выводу приходят многие литературоведы, используя для описания этого феномена различные метафоры и термины: метасюжет [см.: Роднянская, 1994, 223], Главная Книга [см.: Иванова, 1988, 255], экологическое целое [см.: Чансес, 2006, 7], новый синтез книги [см.: Бочаров, 2002, 178], текст [см.: Аверин, 1995].

Вполне объясним тот факт, что Битов, слабо интересовавшийся социально-политическими проблемами, не считал себя оппозиционным существующему строю: его волновала скорее метафизика человеческой души — проблематика, не имеющая жесткой привязки ко времени; яркие приметы его прозы — рефлексивность и высокая степень самокритичности. Поэтому дописывание и переписывание уже опубликованных произведений, возможно, было связано с неудовлетворенностью А. Битова первыми опытами. Например, рассказ «Иностранный язык» вряд ли в 1960-е гг. был переписан Битовым под цензурным давлением: произведение было издано в 1960 г. в альманахе «Молодой Ленинград» и не могло вызвать серьезных опасений у редактора. Тем не менее в 1963 г., в составе сборника «Большой шар», рассказ вышел в новой авторедакции, вдвое увеличившись против прежнего в объеме и приобретя однозначный финал — в первом варианте он был «открытым».

Постоянное возвращение к однажды найденному герою, сюжету, ситуациям было необходимо Битову по внутренним причинам. Его раз и навсегда заинтересовал «средний человек», интеллигент, не плохой и не хороший, слабый и строгий к себе одновременно — своеобразный психологический двойник автора. Описанием этого героя, стилизацией его со всем многообразием «живой жизни», Битов и решил заняться.

Для того чтобы проследить за механизмом «дописывания», более подробно рассмотрим повесть «Такое долгое детство» (1959—1961), вышедшую дважды: в 1965 г. в виде самостоятельного издания и в 1997 г. в составе сборника «Записки новичка» под заголовком «Он — это я». Формально перед нами обычная повесть писателя «из молодых»: и автора,

и героя волнует проблема социализации. Житейская ситуация знакома Битову как участнику а затем и начальнику геологических экспедиций (на том же материале написаны повести «Одна страна. Путешествие молодого человека», «Нарисуем — будем жить»; рассказ «Далеко от дома»). Персонажи типичны для «молодежной прозы»: любимая девушка, мудрые старшие товарищи, излишне резкие, но в общем неплохие друзья. Ситуация, когда молодой человек, пройдя через испытания тяжелой работой, преодолев комплексы, проявив волю, характер и т. п., заслуживает авторского одобрения, уже могла и наскучить читателям «молодежной прозы» (см. популярные повести тех лет: «Продолжение легенды» А. Кузнецова, «Коллеги» и «Звездный билет» В. Аксенова). Но в этой повести уже обозначилось то новое, что собирался сказать автор о мире и человеке в нем.

Достижения главного героя Кирилла носят глубоко внутренний характер. Он не построил никакой ГЭС, не спас товарища, не восстановил справедливость, не совершил научного открытия. Он просто повзрослел, причем автор фокусирует внимание не на тонкостях социализации, а на психологии и философии существования человека.

Битов показывает: его герой отнюдь не самоотверженный комсомолец, сменивший устроенную жизнь мальчика из интеллигентной ленинградской семьи на тяготы «честной рабочей» жизни. За пропуски занятий его выгнали из института, и он, как напроказивший мальчишка, скрывается от гнева мамы и папы в сибирском городке. Тем не менее герой Битова успешно справляется с поставленными задачами, добываясь прежде всего внутренней гармонии. Об этом говорят даже названия частей повести. Первая — «Три дня неуверенного человека»; часть вторая «Трава и небо», в ней главы «Равновесие», «События», «Расставание», «По дороге». Испуганный спонтанным решением ехать в Заполярье вместе с группой, отчисленный из института и прошедший разные виды унижения: равнодушие понравившейся девушки, бойкот товарищей, справедливый гнев начальника, Кирилл добивается признания работяг, по-хорошему расстается с институтскими друзьями, обретает истинную любовь. Авторская концепция явлена не только в заглавиях, но и в финальных, несколько прямолинейных словах: *Уходит со всеми Кирилл Капустин, славный такой человек. Не низкий и не высокий... С достоинствами и недостатками. Большой и маленький. Единственный и многий* [Битов, 1965, 146].

Новое в повести зарождалось и на формальном, и на смысловом уровне, но проследить это без обращения ко второму варианту «Детства» достаточно сложно.

Говоря о самых ранних произведениях Битова из «Первой книги автора», С. Бочаров отмечает: «В нулевых рассказах еще нет битовской проблемы отношений автора и героя, потому что еще нет героя. Автораудвоение на героя и автора составит процесс писательского становления в предстоящее десятилетие (60-е, те самые)» [Бочаров, 1996, 212]. Полагаем, что критик учел не все повести. Яркое тому подтверждение — второй вариант «Такого долгого детства» — повесть «Он — это я». Автор датирует ее теми же годами, что и первую редакцию текста: 1959—1961 гг. Сборник 1997 г. «Записки новичка», в который включены и другие ранние произведения Битова, делится на две неравные части: «Записки новичка», куда вошли «Одна страна», «Путешествие к другу детства», «Колесо» (они никаких изменений не претерпели), и ю н о ш е с к и й р о м а н (это авторское определение жанра) «Он — это я».

Роман открывается описанием смены, точнее, ожиданием, когда же она кончится. Кирюша (так в новой редакции повести звучит имя героя) удачно стащил два вторых из столовой (все так делали, проев днем свои талоны) — у его двойника Кирилла из

«Такого долгого детства» в аналогичной ситуации этого не получилось. В отличие от Кириллы, Кирюша авторитетен в среде своих товарищей, его мнение: *«Лидия» — прекрасное вино, Бабель и Хемингуэй — прекрасные писатели, «Ркацители» — дерьмо, равно как Олдингтон и Кронин* [Битов, 1997, 194] — принимается как истина в последней инстанции.

Неожиданна глава «Дань дурному вкусу», в которой автор-рассказчик нарочито многословно начинает объяснять, кто такой Кирюша и почему он стал героем повествования. Автор оправдывает выбор героя (*...И вам может показаться, что герой какой-то не такой или ведет себя как-то не так* [Там же, 195]) сходством, на которое указывает и само название повести «Он — это я», говорит об удивительном родстве их душ и потому несомненной симпатичности Кирюши. Потом многословно извиняется за ненужное это отступление, признается в допущенной оплошности: он *...безвкусно и грубо вмешался в жизнь героя* — и обещает отныне следовать канонам «художественности» [Там же, 197].

Эти главы выглядят как текст вокруг текста, как примета зарождающейся черты битовской прозы — автоинтертекстуальности, понимаемой нами как диалог между двумя или более вариантами одного текста (например, напечатанного в советском издательстве и напечатанного сейчас).

Форма у второго варианта повести, в соответствии с другим жанром (роман), более сложна, экспериментальна. Да и сам герой не так простодушен, как в первом варианте. Приятели «толкуют» поступки Кирюши «в байроническом смысле» [Там же, 200]. Вкалывая на руднике, он пишет товарищу, что ведет «офицерскую жизнь» — играет в карты на высланные отцом деньги, растолстел, пользуется благосклонностью местных «девиц», хочет «в цивилизацию», его мучает «сплин», у него «ум глупого свойства» [Там же, 206—207] и т. п. Если Кирилл из «Такого долгого детства» кажется чрезмерно застенчивым и робким, то Кирюша из «Он — это я» выглядит более уверенным и даже развязным. У Кирюши все получается значительно лучше: и с девушкой поговорить, и обед в столовой без талонов взять, и авторитет у товарищей завоевать.

Из дополнительных вставок, т. е. «чужих» текстов, которые автор сознательно включает в повествование, тем самым невольно придавая ему полилогичность (это и есть собственно интертекстуальность битовского романа), появился эпиграф «Я пошел по дороге со всеми и этим себя утешал», взятый из стихотворения кубинского поэта Николаса Гильена (перевод принадлежит И. Эренбургу), и стихотворение А. Кушнера, датированное 1962 г. и посвященное А. Битову.

В стихотворении Н. Гильена «Когда я пришел на эту землю...» действует герой, духовно близкий автору (между автором и героем романа «Он — это я» устанавливаются сходные отношения). Дорога ожидаемо символизирует жизненный путь, лирический герой Гильена — странник, легко относящийся к своим и чужим невзгодам: *Я гляжу, как люди приходят // как люди уходят // в славе или обиде... Я иду вперед, // нет у меня посоха. // Кто идет — поет. Я иду вперед, // я пою досыта* [Гильен, 1967, 32—33]. Смысл человеческого существования в том, чтобы спокойно идти по дороге жизни, исполняя предназначенное: *Я иду по дороге, // нужно жить, чтобы видеть, // нужно идти по дороге* [Там же, 32—33]. Строка из стихотворения Гильена помогла Битову «закольцевать» текст романа обращением к прозрачному образу-символу, а также подчеркнуть типичность Кирюши.

Второе стихотворение, включенное Битовым в роман, без указания заглавия — «Два мальчика» — и посвящения (А. Битову), говорит о принципиальной причастности

писателя к тому, что происходит с его героем. Понятно, что два мальчика из стихотворения — это лирические проекции автора (А. Кушнер) и того, кому оно посвящено (А. Битов). Герои качаются на качелях, им весело, они счастливы и не ведают о грядущих испытаниях. В стихотворение закрадывается нота грусти, так как поэт смотрит на них (на «условного себя»: ведь он — один из мальчиков) из своего настоящего и сожалеет о детской беззаботности, которая — он знает — будет утрачена. Таким образом, Битов обогащает свое повествование другими голосами, постоянно меняя ракурс, фокусируя внимание то на герое, то на себе.

Битов указывает на условность грани между собой и Кирюшей и более явно, в частности, через использование местоимения «мы»: *...Последнее время всю смену торчим там. ...И мы грузим. ...За каждую погрузку бодем, как на матче* [Битов, 1997, 270]. И заключительная глава, в которой Кирюша уходит служить, называется «Я иду по дороге».

«Он — это я» — вариант, в котором чувствуется авторская раскованность. Повествователь словно бы иронически оглядывается на юного Кириллу, нарекает его Кирюшей, заставляет его, чернорабочего на руднике, говорить языком скучающего Печорина и в то же время предостерегает читателя от пренебрежительного отношения к герою, намекая на свою тождественность Кирюше. Ирония превращается в автоиронию, а произведение наделяется аналитизмом. «Такое долгое детство» можно признать именно что более «художественным», чем «Он — это я». В первой редакции многое показано, изображено, описано, вторая редакция существенно дополнена рассуждениями (автора, героя, второстепенных персонажей).

Кирюша не уносит с собой в армию многозначительные и банальные выводы о смысле жизни, а проговаривает их. Он отвечает на письмо матери по поводу жизненного призвания: «его нет» (т. е. нужно найти не призвание, а себя); *найдя в себе человека, можно заняться любым делом... каждому необходимо в какой-то мере проверить все самому и повторить какой-то неизбежный минимум всеобщих, известных, тривиальных ошибок. Собственных ошибок...* [Там же, 305–306].

В сравнении с повестью, роман «Он — это я» отличается более глубоким проникновением в психологию взрослеющего человека, иной субъектной организацией. Незаметный ранее, ироничный автор проявил себя в тексте, благодаря чему герой стал остроумнее и рассудительнее, в романе появились аналитические вставки, отступления от сюжетной линии, позволяющие выйти за вечно стесняющие Битова рамки художественной (т. е. классической, канонической<sup>4</sup>) литературы.

Несложно заметить, что почти во всех своих произведениях Битов описывает себя, взрослеющего и вечно меняющегося, поэтому так похожи его герои (Кирилл, Лева Одоевцев, Алексей Монахов и другие герои, вводимые в повествование при помощи более откровенного местоимения «я»), поэтому так однообразны поначалу показались внимательным читателям произведения А. Битова и поэтому такими нестареющими кажутся они сейчас. Битов нашел универсальную тему: описание жизни интеллигент-

---

<sup>4</sup> Битов сетует по этому поводу на себя и свое поколение, описывая социальный «наказ» молодым писателям: «...Нас уже призывали писать “как классики”, следовать священной традиции. Только ведь не рассказы и повести писали наши классики — нечто совершенно другое... Они были заняты какой-то другой работой, о которой наш советский молодой автор уже и представления не имел» [Битов, 1991, 565].

ного человека, вынужденного идти на постоянные компромиссы и мучительно переживать по самым ничтожным поводам, и занялся ее интенсивной разработкой, не обращая внимания на критиков, которые настойчиво предлагали «экстенсивный» путь.

Сначала молодому прозаику просто хотелось видеть свои произведения изданными, а потом, когда формирование писателя завершилось, стало принципиально важным публиковать неподцензурные тексты, что он и попробовал осуществить, в 1979 г. став соредактором альманаха «Метрополь» и выпустив за рубежом роман «Пушкинский дом». Наказание незамедлительно последовало в виде «опального» непечатного шестилетия (1980—1986), зато следующий, 1987 г., изобилующий его публикациями, стал «поистине “годом Битова”» [Иванова, 1988, 255] — вознаграждением за все умолчания и самоограничения.

Итак, дописывание своих прошлых произведений, договаривание уже прозвучавших мыслей, дочерпывание старых сюжетов превратилось, как нам кажется, в своеобразный прием в творческой практике русских советских писателей XX в. Это явление можно отчасти объяснить характером эпохи тоталитаризма, выпускавшей в печать далеко не всякое слово, поэтому, вероятно, у поэта/писателя после издания рукописи оставалось ощущение недосказанности, и при первом же удобном случае он возвращался к мучающему произведению и длит свой текст до полной исчерпанности сюжета, героя, мысли. Указанная причина относится к разряду объективных, но внешних факторов, поэтому назвать ее определяющей применительно к художнику слова, человеку априори внутренне свободному, было бы неверно. У каждого отдельного автора, кроме названной, были свои причины для «дописываний».

В случае с Битовым обычная для советских писателей формальная уловка (выдать по-иному расположенные старые тексты за новый сборник) удачно совпала с концепцией писателя *жизнь есть текст* [см.: Битов, 1999, 472], по-другому сформулированной в раннем рассказе «Автобус» (1960—1961): *Хорошо бы начать книгу, которую надо писать всю жизнь... Ты кончишься, и она кончится* [Битов, 1991, 45]. Таким образом, навязанная извне необходимость следить за тем, что и как пишешь, совпала со склонностью А. Г. Битова в мучительных раздумьях оглядываться на пройденный путь — и стала внутренней, а значит, главной мотивировкой феномена «дописывания».

---

Аверин Б. Исповедь Битова в трех частях // Битов А. Оглашенные: Роман-странствие. СПб., 1995.  
Аксенов В. Школа прозы // Вопр. лит. 1969. № 7. С. 84—85.

Аннинский Л. А. Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. М., 1989.

Берг М. Антиподы: писатели дневной и ночной // Нов. лит. обозрение. 1997. № 28. С. 223—232.

Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000.

Битов А. Г. Такое долгое детство. М.; Л., 1965.

Битов А. Г. «Государственный был человек...» // Нов. газ. 2003. 25 авг.

Битов А. Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 1991.

Битов А. Г. Записки новичка. М., 1997.

Битов А. Г. Неизбежность ненаписанного. М., 1999.

Битов А. Г. Обоснованная ревность. М., 2000.

Битов А. Г. Полуписьменные сочинения. М., 2006.

Бондаренко В. Дети 1937 года. М., 2001. С. 155—168.

Бочаров С. На Аптекарский остров... // Новый мир. 1996. № 12. С. 210—213.

Бочаров С. Лирика ума, или Пятое измерение после четвертой прозы // Новый мир. 2002. № 11. С. 174—178.

Гильен Н. Сонгоро косонго. М., 1967.

Гусев В. И. Неожиданность очевидного: Дневник современного литератора. М., 1988.



- Иванова Н. Б. Судьба и роль // Дружба народов. 1988. № 3. С. 244–255.  
Иванова Н. Б. Взбаламученное море // Дружба народов. 1994. № 5. С. 180–187.  
История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980-е годы: Сб. ст. СПб., 2000.  
Климова М. Парижские встречи. СПб., 2004.  
Компаньон А. Демон теории. М., 2001.  
Роднянская И. Б. Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий // Новый мир. 1994. № 8. С. 222–232.  
Савицкий С. Андеграунд: история и мифы ленинградской неофициальной литературы. М., 2002.  
Трифонов Ю. В. Выбирать, решаться, жертвовать // Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1987. С. 526–530.  
Чансес Э. Андрей Битов: Экология вдохновения / Пер. с англ. И. Ларионова. СПб., 2006.  
Черняк М. А. Современная русская литература: Учеб. пособие. СПб.; М., 2004.

*Статья поступила в редакцию 23.05.07.*

**О. Ю. Олышванг**

## **ДИНАМИКА ПРИТЧЕВОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Р. БАХА**

Рассматриваются проблемы динамики притчевого повествования. В качестве материала для исследования выбраны ключевые тексты Р. Баха, принадлежащие к разным периодам творчества писателя. Статья основывается на работах С. Аверинцева, Е. Левиной, С. Мельниковой и др., посвященных исследованию жанра притчи.

В современном литературоведении имя американского писателя Ричарда Баха встречается нечасто, хотя после публикации в 1970 г. его первой повести-притчи «Чайка Джонатан Ливингстон» этому автору прочили блестящее литературное будущее. Возможно, это объясняется тем, что все последующие произведения писателя в какой-то мере лишь повторяли, уточняли, детализировали основные мотивы «Чайки». Данный факт можно интерпретировать двояко: и как нехватку литературного таланта писателя, и как его верность самому себе, специфическую черту художественного мировидения автора, не желающего выходить за рамки интересующих его тем, сюжетов и образов, но продолжающего творческий эксперимент с ними.

При этом Р. Бах дублирует не только темы и героев своих произведений. Определенное постоянство отмечается и в его жанровых пристрастиях.

На наш взгляд, точнее всего было бы определить баховские тексты как притчи. Именно этот жанр становится наиболее адекватным для выражения авторских идей. Однако в литературоведческих и культурологических исследованиях вопрос о текстовом статусе притчи и ее особенностях является дискуссионным, поэтому сначала определимся с тем, что мы будем понимать под данной жанровой дефиницией применительно к исследованию произведений американского писателя.